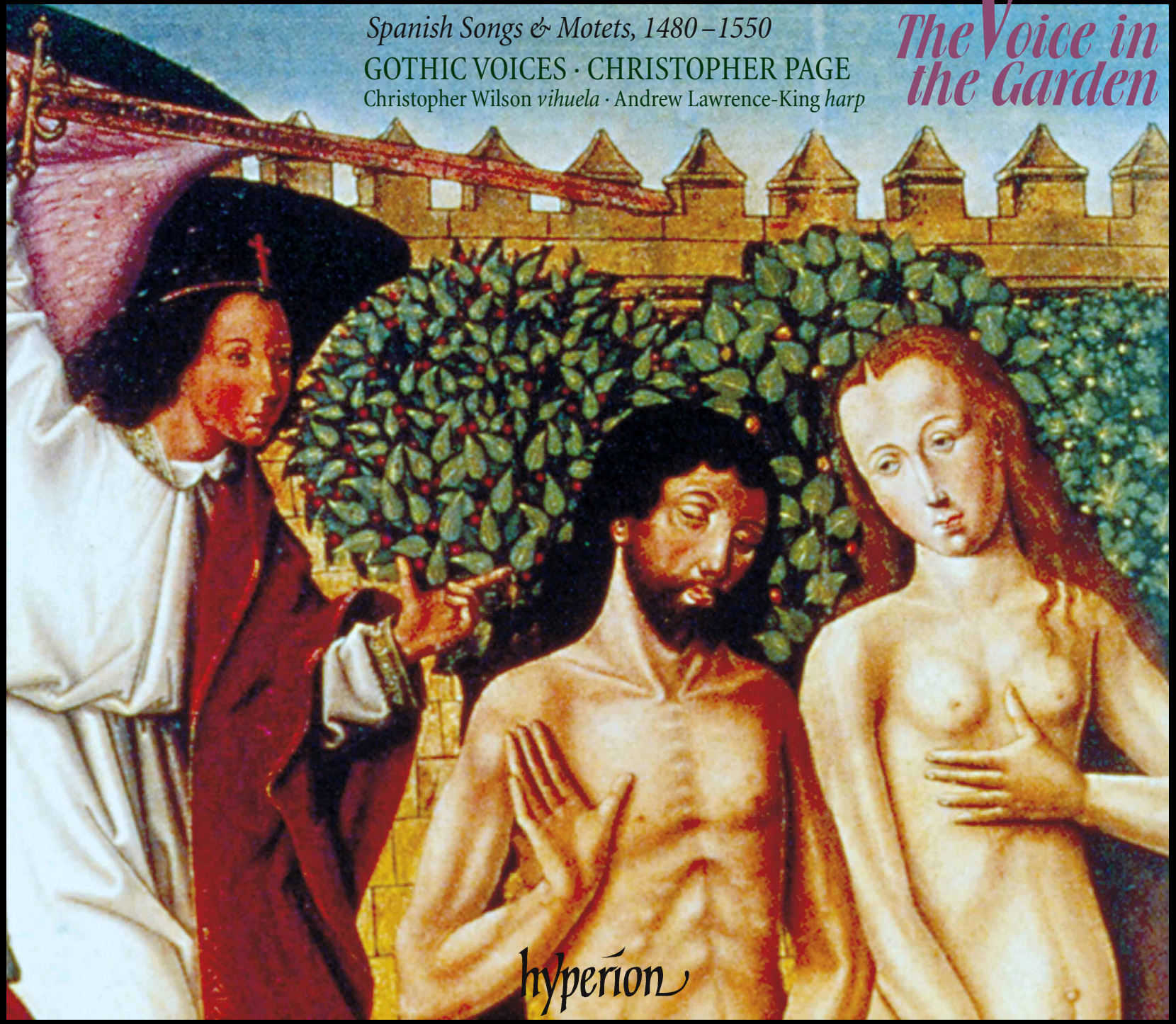
MILÁN · NARVÁEZ · PEÑALOSA · SEGNI

ANONYMOUS · ENCINA · ENRIQUE · GABRIEL DE TEXERANA



Spanish Songs & Motets, 1480–1550

The Voice in the Garden

GOTHIC VOICES · CHRISTOPHER PAGE

Christopher Wilson *vihuela* · Andrew Lawrence-King *harp*

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 7*

FRANÇAIS ☞ *page 11*

The Voice in the Garden

1	JUAN DEL ENCINA (1468–1529/30)	**Mi libertad en sosiego**	*a b d h*	[1'31]
2	ANONYMOUS	**A la villa voy**	*j*	[2'50]
3	ANONYMOUS	**Passe el agoa** *for Michael Morrow*	*b c f h*	[0'33]
4	ANONYMOUS	**Harto de tanta porfía**	*d e g h*	[3'58]
5	LUYS DE NARVÁEZ (*fl*1526–1549)	**Fantasia (Tercer tono)**	*i*	[2'32]
6	FRANCISCO DE PEÑALOSA (*c*1470–1528)	**Por las sierras de Madrid**	*b c d f g h*	[1'22]
7	FRANCISCO DE PEÑALOSA	**Ne reminiscaris, Domine**	*c e h*	[1'59]
8	ANONYMOUS	**Dindirín, dindirín**	*b d f h*	[1'16]
9	LUYS DE NARVÁEZ	**Fantasia (Segundo tono)**	*i*	[3'05]
10	ANONYMOUS	**Ave, Virgo, gratia plena**	*b c f g*	[1'44]
11	GABRIEL MENA [DE TEXERANA] (d1528)	**Yo creo que n'os dió Dios**	*a b c f*	[2'14]
12	LUYS MILÁN (*c*1500–after 1560)	**Fantasia 10**	*i*	[2'37]
13	FRANCISCO DE PEÑALOSA	**Precor te, Domine**	*c e g h*	[3'44]
14	JULIO DA MODENA [JULIO SEGNI] (1498–1561)	**Tiento**	*j*	[2'55]
15	JUAN DEL ENCINA	**Los sospiros no sosiegan**	*b c d h*	[1'58]
16	LUYS DE NARVÁEZ	**Paseávase el rey moro** —		
	FRANCISCO FERNÁNDEZ PALERO (d1597)	**Paseávase el rey moro**	*j*	[2'02]
17	ENRIQUE (d1488)	**Mi querer tanto vos quiere**	*c d f h*	[2'14]
18	LUYS MILÁN	**Fantasia 18**	*i*	[2'46]
19	ANONYMOUS	**Dentro en el vergel moriré**	*b c d g*	[1'31]
20	ANONYMOUS	**Entra Mayo y sale Abril**	*b d f h*	[1'03]
21	LUYS MILÁN	**Fantasia 12**	*j*	[2'56]
22	GABRIEL MENA [DE TEXERANA]	**La bella malmaridada**	*b c d g*	[1'55]
23	FRANCISCO DE PEÑALOSA	**Sancta Maria**	*d f g*	[2'22]

GOTHIC VOICES

a EVELYN TUBB soprano
b MARGARET PHILPOT alto
c ROGERS COVEY-CRUMP tenor
d ANDREW TUSA tenor
e JULIAN PODGER tenor
f LEIGH NIXON tenor
g DONALD GREIG baritone
h STEPHEN CHARLESWORTH baritone
i CHRISTOPHER WILSON vihuela
j ANDREW LAWRENCE-KING medieval harp

CHRISTOPHER PAGE director

The Voice in the Garden

And they heard the voice of the Lord God walking in the garden in the cool of the day:
and Adam and his wife hid themselves from the presence of the Lord God amongst the trees. Genesis 3:8

A RADIANT MOTET by one of the major composers represented on this recording, Francisco de Peñalosa, calls upon the Lord to overlook the sins of our forefathers: *delicta parentum nostrorum* [7]. These words evoke our true father and mother, Adam and Eve, known throughout the Middle Ages as the 'first parents', *primi parentes*. This recording is an exploration, through Spanish music of the period 1480–1550, of men and women in their fallen state, expelled from Eden with a sword (see front illustration).

In this fallen state there must be constant supplication to Mary, the new Eve, as in *Sancta Maria* [23] and *Ave, Virgo, gratia plena* [10]; at the same time, the faithful must contemplate the agony of Christ, the new Adam. As Peñalosa's *Precor te, Domine* [13] reveals, such contemplations could have all the physical intensity of a lover contemplating the body of his lady, and we even find, in *Harto de tanta porfía* [4], that the cry of Christ on the cross and the lover's entreaty to his mistress converge in the same words: *En tus manos la mi vida encomiendo condenado*: 'Condemned, I commend my life into your hands'. In the fallen world every garden, *vergel*, has the power to recall the flowery banks where Eve first heard a seductive voice and where she and Adam discovered their nakedness. In *Passe el agoa* [3] the *vergel* is a place of desire and loss of innocence, while in *Dentro en el vergel moriré* [19] a young girl says that 'Inside the garden I will die'. The world of the lover is full of *penas* and *tormentos*, as we learn time and time again, notably in Juan del Encina's *Los sospiros no sosiegan* [15], Enrique's *Mi querer tanto vos quiere* [17] and other love-songs recorded here. The experience of loving often sets the lover thinking upon death, *muerte*, while in many songs we seem to hear an echo of the voice in the garden: 'I will put enmity between thee and the woman' (Genesis 3:15).

The performances gathered here are based upon the assumption that the *cancionero* repertory was primarily intended for unaccompanied voices, rather than for the ensembles of mixed voices and instruments so widely used for this music today. This change in performance practice has the potential to modify our perception of these pieces. The declamation of a text often becomes more iterative and urgent once all the voices participate in it (as in *Harto de tanta porfía* [4], for example), while the harmony can become thicker and more dramatic, especially in homophonic pieces such as Juan del Encina's *Mi libertad* [1] where the texture establishes a rapid succession of unanimous changes of vowel colour. This generates the brightness familiar to those who know the polyphonic *conducti* of earlier centuries. An *a cappella* approach also sidesteps some of the recurrent problems associated with this music in modern performance: the tendency to use consorts of viols—an anachronism (unfortunately) in the music of Encina and his contemporaries—or to employ percussion, so often used today to give some pieces a rumbustious or theatrical character when it might be argued that they require neither.

CHRISTOPHER PAGE © 1993

THE REPERTOIRE

'History is the essence of innumerable biographies', wrote Thomas Carlyle (1795–1881), while Schlegel (1772–1829) commented that 'A historian is a prophet in reverse'. These are precisely the problems that beset any study of early music: much of the surviving music is anonymous, and because so little of it, comparatively speaking, has survived, the retrospective prophecies of music historians are based on fragmentary evidence. Consider the history of Spanish

polyphonic song: no songbooks of Castilian-texted songs survive from before the end of the fifteenth century. Between them, these songbooks contain some five hundred songs; that is a fair number, one might think, but it is only the tip of the *cancionero* iceberg, to judge by the quantity of lyric verse dating from the period 1450–1530, the time when the first flowering of Spanish polyphonic song apparently occurred. However, these songs represent a notated repertory: there is plenty of extra-musical evidence to suggest that an improvised (or at least unwritten) song tradition existed much earlier in Spain. Any prophecies in reverse about developments in song forms, styles or themes must therefore take account of a practice we cannot hope to explore or describe.

The songbooks preserved in Madrid (the 'Palace Songbook'), in Seville, Barcelona, Segovia and Elvas, present many unresolved mysteries, not least because they contain so many anonymous pieces. The attributions which are to be found in the songbooks explain why these manuscripts have long been associated with the households of the Catholic monarchs Ferdinand and Isabella. Most of the composers named there were singers who served at various times in either the Aragonese or the Castilian court chapels. Of these royal singers, Francisco de Peñalosa (*c*1470–1528) was undoubtedly the leading light, yet we know surprisingly little about his life. The bare facts are that he entered the Aragonese chapel in 1498, served there until the death of King Ferdinand in 1516 and subsequently joined the papal chapel in Rome before returning to Seville, where he held a canonry. There he passed his final years. It is immediately apparent from his cantus firmus Mass settings, which closely follow Franco-Netherlandish models in their subtle deployment of borrowed melodies, both sacred and secular, that he was a composer of considerable technical skill. Indeed, this is a technique that he extends, with a flourish of ingenuity, to one of his songs in the Palace Songbook. In *Por las sierras de Madrid* [6] he combines four popular melodies, all well-known refrains, adding a fifth borrowing in the bass, a Latin gloss taken from the Acts of the Apostles, which punningly alludes to the polytextuality of the upper voices: 'They tell out in many languages the mighty deeds of God'.

In his motets, Peñalosa is less concerned with artifice than with an expressive projection of the texts. These are generally devotional in nature, with Marian (*Sancta Maria*) and penitential (*Ne reminiscaris*) themes predominant. Peñalosa's approach to text-setting in his motets—surely influenced by his studies with the Sicilian humanist Lucas Marineus who taught Latin to the members of the Aragonese chapel—is largely syllabic, with due attention to the correct accentuation of the words and melismas largely restricted to the penultimate syllable of a phrase. Often entirely free of borrowed material, these motets use the phrase structure of the text as the basis for the musical framework. Peñalosa exploited this expressive freedom to the full, notably in the four-voice *Precor te, Domine* [13], a meditation on the sufferings of Christ on the Cross. Here the declamatory, homophonic sections intensify the affective character of certain passages in the text, the effect being rendered still more dramatic by the use of rests to offset these words.

Humanist tendencies are also apparent in the works of the poet, playwright and composer Juan del Encina (1468–1529/30). A little more is known of his life—his training at Salamanca, his period of service at the court of the Duke of Alba in the 1490s, and his subsequent sojourn in Rome—yet he appears never to have served in the royal chapels of Ferdinand and Isabella, even though he is the best represented composer in the Palace Songbook. This might suggest that the Songbook originated outside court circles, and it has recently been proposed that it was compiled in Salamanca as a student anthology, not a courtly collection. The high profile accorded to Encina in the Palace Songbook need not, however, tie the manuscript to Salamanca, especially in view of Encina's penchant for dedicating his works to members of the royal family, notably the heir to the throne, Prince Juan, himself a keen amateur musician.

Most of Encina's songs were written before he left Spain in 1499, and they represent a marked stylistic shift away from earlier pieces in the Palace Songbook (examples of which are to be found in Enrique's *Mi querer tanto vos quiere* 17 and the anonymous *Harto de tanta porfía* 4). The Encinian musical idiom, as epitomized in the love ballad *Mi libertad* 1, is essentially homophonic, the voices moving independently only in anticipation of the cadence point that clearly marks the end of each text phrase. This style was not, however, confined to the ballad, whose narrative function undoubtedly called for a simple, declamatory idiom, but was applied to the refrain song forms as in *Los sospiros no sosiegan* 15, a *canción* firmly in the courtly lyric tradition.

At the same time Encina, and his contemporaries serving in the royal chapels, cultivated the *villancico*, similar to the *canción* in its refrain structure (ABBA) but distinguished by themes (and probably melodies) of more popular origin. Songs such as the anonymous *Passe el agoa* 3 or *Dindirín, dindirín* 8, both with curiously macaronic texts, have the character of popular melodies with simple accompaniments, perhaps reflecting older improvised traditions. Other *villancicos*, for example Gabriel's *La bella malmaridada* 22, retain popular elements in the poetic refrain or *estribillo* (in this case the figure of the fair but unhappily married woman) and then elaborate them in courtly fashion in the subsequent *coplas* or verses, while retaining an essentially simple but not quite so basic musical idiom. Gabriel's *Yo creo que n'os dió Dios* 11 is altogether more refined, with its cascading scalic figures marking the end of the refrain. This mix of the popular and the courtly, of indigenous oral traditions and northern artifice, is characteristic of much of the songbook repertory, a musical equivalent of the blend of styles found in Isabelline architecture.

This blend is also apparent in the instrumental collections published during the sixteenth century in Spain. The Spanish kingdoms had long enjoyed a rich, improvised instrumental tradition, vestiges of which are to be found in the printed collections of vihuela music by Luys Milán (*El maestro*, 1536) and Luys de Narváez (*Delphín de musica*, 1538). Both were active in court circles, Narváez as a professional musician in the service of the Emperor Charles V, Milán as a courtier at the ducal court in Valencia. Their volumes are essentially tutors aimed at the wealthy amateur wishing to cultivate music, but not seeking to acquire the professional skills of improvisation. Other collections followed, including Venegas de Henestrosa's *Libro de cifra nueva* (1557) in which the pieces by Fernández Palero and Julio da Modena are found. The fantasia and *tiento* are freely composed pieces with their roots firmly in the unnotated, improvised tradition; as the century advances these tend to draw increasingly on the compositional techniques of written vocal music in the manner of the Italian ricercar. Out of the art of improvising accompaniments to ballads, such as *Paseávase el rey moro* 16, grew another genre of supreme importance in Spanish music of the Renaissance: the variation.

TESS KNIGHTON © 1993

1 Mi libertad en sosiego

Mi libertad en sosiego,
mi coraçon descuidado,
sus muros i fortaleza,
amores me l'an çercado.
Rrazón y seso y cordura,

que tenía a mi mandado,
hizieron trato con ellos,
¡malamente m'an burlado!
Y la fe, qu'era el alcayde,
las llaves les á entregado.
Combatieron por los ojos,
diéronse luego de grado.

My untroubled freedom,
my carefree heart,
its walls and defences,
have been besieged by Love.
Love has struck a bargain
with Reason,
Wisdom and Good Sense,
which I had at my command:
how wickedly they have deceived me!
And Faith, which was the jailer,
has delivered the keys over to Love.
Love attacked through my eyes,
and then my defences all
gladly yielded.

3 Passe el agoa

Passe el agoa, ma Julieta dama,
pase el agoa. Venite vous a moy.
Je m'en anay en un vergel,
tres rosetas fui culler,
ma Julioleta dama,
pase el agoa. Venite vous a moy.

Cross the water, Julieta, my lady,
cross the water. Come to me.
I went into a garden,
to pick three roses,
Julioleta, my lady,
cross the water. Come to me.

4 Harto de tanta porfía

Harto de tanta porfía,
sostengo bevir tan fuerte,
qu'es triste el ánima mía
fasta que venga la muerte.

En tus manos la mi vida
encomiendo condenado.

¡O pïedad mereçida!,
¿por qué m'as desanparado?

Fin hará la profecía
dada por mi mala suerte,
qu'es triste el ánima mía
fasta que venga la muerte.

Weary with trying so long,
I am carrying on living
so determinedly that my soul
is sorrowful even unto death.

Condemned, I commend my life
into your hands.

O pity that I richly deserve!
Why have you forsaken me?

The prophecy given by my evil luck
will be fulfilled,
for my soul
is sorrowful even unto death.

6 Por las sierras de Madrid

Por las sierras de Madrid
tengo d'ir
que mal miedo é de morir
soy chequita y morena.

Enemiga le soy, madre,
a aquel cavallero yo;
mal enemiga le soy.

Quel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.

Vuestros son mis ojos, Ysabel,
vuestros son mis ojos
y mi coraçon tanbién.

Loquebantur variis
linguis magnalia Dei.

Through the mountains of Madrid
I have to go,
and I have a terrible fear of dying,
for I am tiny and of dark complexion.

I'm no friend of that gentleman, mother,
I'm certainly no friend of his.

That young shepherd, mother,
who never comes,
he's got something in his field
that troubles him.

Yours are my eyes, Isabel,
yours are my eyes,
and my heart too.

They tell out in many
languages the mighty deeds of God.

7 Ne reminiscaris, Domine

Ne reminiscaris, Domine,
delicta nostra, vel parentum
nostrorum, neque vindictam
sumas de peccatis nostris,
Domine Deus noster.

Remember not, Lord,
our offences, neither the offences
of our forefathers, neither take
vengeance for our sins,
O Lord our God.

8 Dindirín, dindirín

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
Je me levé un bel matin,
matinata per la prata;
encontré le ruyseñor,
que cantaba so la rama,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
Encontré le ruyseñor,
que cantaba so la rama,
ruyseñor, le ruyseñor,
facteme aquesta embaxata,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
I arose one fine morning,
and spent the morning in the meadow;
I found the nightingale
singing on the bough,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
I found the nightingale
singing on the bough.
Nightingale, O nightingale,
make me this embassy,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
Ruyseñor, le ruyseñor,
facteme aquesta embaxata;
y digalo a mon ami
que je ya só maritata,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.
Nightingale, O nightingale,
make me this embassy:
and say to my lover
that I am already a married woman,
Dindirindín.

Dindirín, dindirín,
dindirindaña, dindirindín.

10 Ave, Virgo, gratia plena

¡Ave, Virgo, gratia plena,
O Regina mater Dei,
domina, memento mei!

Hail, Virgin, full of grace,
O Queen, mother of God!
Lady, remember me!

Ante secula creata
en la mente concebida,
ante santa que naçida
tu es Virgo beata.

Before the world was made
or conceived in the mind,
before any saint was born,
you are the blessed Virgin.

¡O purifica sacrata
dulcissima mater Dei,
domina, memento mei!

O pure, sacred,
most sweet mother of God!
Lady, remember me!

11 Yo creo que n'os dió Dios

Yo creo que n'os dió Dios
cosa buena
sino por darme pena.
En vos muestra que os lo dió

I believe that God did not give you
any good thing,
except to give me pain.
In you He shows that
He gave you good things

por vuestro merecimiento;
y en mi pena, que os crió

according to your deserts;
and in my pain He shows
that he created you

sólo por darme tormento.
Bien pareçe en lo que siento,
qu'Él lo ordena
sólo por darme pena.

only to give me torment.
Indeed, judging by what I feel,
it seems that He ordains
it so only to give me pain.

Hazello por esto Él
paréçese en una cosa,
que, como os hizo crüel,
os pudiera hazer piadosa.
Mas hazeros tan hermosa
y tan buena
sólo fué por darme pena.

His doing this for this reason
might similarly mean that,
just as He made you cruel,
He might have made you show pity.
But to make you so beautiful
and so good
was only to give me pain.

13 Precor te, Domine

Precor te, Domine Jesu Christe,
propter illam inaestimabilem
caritatem quando tu, rex caelestis,
pendebas in cruce
cum deifica caritate,
cum maestissima anima,
cum tristissimo dolore,
cum turbatis sensibus,
cum transfixo corde,
cum sanguineis vulneribus,
cum expansis manibus,
cum extensis venis,
cum clamoroso ore,
cum rauca voce,
cum pallida facie,
cum mortali colore,
ut sis mihi placabilis super
multitudinem peccatorum meorum.
Amen.

I pray you, Lord Jesus Christ,
for your inestimable love
when you, the King of Heaven,
hung on the cross
with divine love,
with most downcast spirit,
with saddest pain,
with troubled senses,
with transfixed heart,
with bloody wounds,
with outstretched hands,
with distended veins,
with clamorous mouth,
with hoarse voice,
with pallid face,
with deathly hue,
that you will be indulgent
towards the multitude of my sins.
Amen.

15 Los sospiros no sosiegan

Los sospiros no sosiegan
que os envío,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

The sighs I send you
will not be calmed
until they manage to see you,
my love.

No sosiegan ni descansan
hasta veros,
y con veros luego amansan
en teneros,
y mis tristes ojos ciegan
hechos rrío,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

They will not be calmed
or take rest
until they see you,
and with seeing you
they will be eased by possessing you,
and my sad eyes, turned into a river,
will be blind until they manage to see you,
my love.

Sin vuestra vista no puedo
tener vida,
y en veros ponéisme miedo
sin medida,
y mis sentidos me niegan
do los guío,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

Without the sight of you
I cannot have life;
and when I see you,
you cause me fear beyond measure;
and my senses refuse to go
where I guide them,
until they manage to see you,
my love.

17 Mi querer tanto vos quiere

Mi querer tanto vos quiere,
muy graciosa donzella,
que por vos mi vida muere
y de vos no tiene querella.

Tanto sois de mí querida
con amor i lealtad,

que de vos non sé qué diga
viendo vuestra onestad.

Si mi querer tanto vos quiere,
cáusalo que sois tan bella,
que por vos mi vida muere
y de vos no tiene querella.

My love loves you so,
most graceful maiden,
that my life dies for you
and has no quarrel with you.

So much are you loved by me
with love and loyalty,

that seeing your chasteness
I do not know what to say of you.

If my love loves you so,
your being so beautiful is the cause,
for my life dies for you
and has no quarrel with you.

19 Dentro en el vergel moriré

Dentro en el vergel moriré.
Dentro en el rrosal matarm'an.

Yo m'iva, mi madre,
las rrosas coger,
Hallé mis amores.

Inside the garden I will die.
Among the roses I will be killed.

I was on my way
to pick the roses, mother;
I found my love.

20 Entra Mayo y sale Abril

Entra Mayo y sale Abril,
tan garridico le vi venir.

Entra Mayo con sus flores,
sale Abril con sus amores,

y los dulces amadores
comiençan a bien servir.

Entra Mayo y sale Abril,
tan garridico le vi venir.

In comes May and out goes April;
I saw it come so prettily.

In comes May with its flowers,
out goes April with its loves,

and sweet lovers
begin to pay good service.

In comes May and out goes April;
I saw it come so prettily.

22 La bella malmaridada

La bella malmaridada,
de las más lindas que yo vi,
miémbresete quán amada,
señora, fuiste de mí.

The beautiful ill-wedded lady,
one of the prettiest I ever saw,
remember, lady,
how much you were once loved by me.

Mira cómo por quererte
tienes al cabo mi vida,
y, si tú fueras servida,
dichosa fuera mi suerte.
Mas pues no te pena nada
quanto yo peno por ti,
miémbresete quán amada,
señora, fuiste de mí.

Mirarás qu'en tu serviçio
es ya pasada mi vida.
Siendo tú dello servida,
ninguno con veneficio.
Mas pues no se te dió nada
quanto yo pasé por ti,
Si as de tener amado,
señora, tomes a mí.

See how, through loving you,
you have my life at its end,
and if that should serve you,
happy would be my lot.
But since all that I suffer for you
causes you no suffering,
remember, lady,
how much you were once loved by me.

You will see that in your service
my life is already spent,
and you are served by this,
but with no benefit.
But since all that I went through for you
was of no consequence to you,
if you are to take a lover,
take me, lady.

23 Sancta Maria

Sancta Maria succurre miseris,
iuva pusillanimes,
refove flebiles;
ora pro populo,
interveni pro clero,
intercede pro devoto femineo sexu;
sentiant omnes tuum iuvamen
quicumque celebrant
tuam commemorationem.

Holy Mary, succour the poor,
aid the faint-hearted,
comfort the tearful;
pray for the people,
intervene for the clergy,
intercede for the devout female sex;
that all who celebrate
your feast-day
may know your help.

ACKNOWLEDGEMENTS
Translations by Dr Christopher Pountain of Queens' College, Cambridge. Dr Pountain also provided valuable information concerning the pronunciation of the texts; he is not responsible for any slips that have occurred. Special thanks also to Dr Tess Knighton, whose practical and scholarly help have made this recording possible.

Recorded in Boxgrove Priory, Chichester, on 16–18 April 1993
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer MARTIN COMPTON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY, MELANIE TURNER
℗ Hyperion Records Limited, London, 1993
© Hyperion Records Limited, London, 2009

Front illustration: *The Expulsion of Adam and Even from Paradise*
by a Spanish Master, *c*1500, Palencia

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

La voix dans le jardin

Alors ils entendirent la voix de l'Eternel Dieu, qui parcourait le jardin dans la fraîcheur du soir,
et Adam et sa femme se cachèrent loin de la face de l'Eternel Dieu, au milieu des arbres du jardin. Génèse 3:8

UN MOTET RAYONNANT de l'un des grands compositeurs représentés sur cet enregistrement, Francisco de Peñalosa, demande au Seigneur d'oublier les péchés de nos ancêtres—*delicta parentum nostrorum* [7]. Ces mots évoquent nos parents originels, Adam et Eve, qu'on appelait au Moyen Age les *primi parentes*, ou « premiers parents ». Ce disque est une exploration, à travers la musique espagnole de la période 1480–1550, de l'homme et de la femme déchus, chassés du jardin d'Eden avec une épée (voir illustration de couverture).

L'humanité déchue doit désormais prier Marie, la nouvelle Eve, comme dans *Sancta Maria* [23] et *Ave, Virgo, gratia plena* [10] ; en même temps, les fidèles doivent contempler l'agonie du Christ, le nouvel Adam. Comme le révèle *Precor te, Domine* [13], de Peñalosa, cette contemplation peut avoir toute l'intensité physique d'un homme contemplant le corps de la femme qu'il aime, et l'on constate même, dans *Harto de tanta porfía* [4], que le cri du Christ sur la croix et la supplication de l'amant à sa maîtresse se confondent : *En tus manos la mi vida encomiendo* : « Je remets mon esprit entre tes mains ». Dans le monde déchu, chaque jardin (vergel) a le pouvoir d'évoquer ces glacis fleuris où Eve entendit pour la première fois une voix séduisante et, tout comme Adam, prit conscience de sa nudité. Dans *Passe el agoa* [3], le vergel est un lieu de désir où l'on perd l'innocence, tandis que dans *Dentro en el vergel moriré* [19], une jeune fille déclame « dans la roseraie on me tuera ». Le monde de l'amant est rempli de *penas* et de *tormentos*, comme on l'apprend maintes et maintes fois—notamment dans *Los sospiros no sosiegan* [15], de Juan del Encina, dans *Mi querer tanto vos quiere* [17], d'Enrique, et dans d'autres chansons d'amour figurant sur ce présent enregistrement. L'expérience de l'amour amène souvent l'amant à réfléchir sur la mort (muerte), tandis que dans de nombreuses chansons semble revenir l'écho de la voix dans le jardin : « Je mettrai inimitié entre toi et la femme » (Génèse 3:15).

Il peut paraître étrange de voir une telle anthologie être publiée à l'automne 1993. Pourquoi ne pas avoir plutôt choisi l'automne 1992, pour marquer le cinquième centenaire de la découverte de Christophe Colomb ? La réponse est qu'il convient sans doute de distinguer cette collection de celles qui sont parues l'année dernière, du fait que les exécutions qui y sont rassemblées se fondent sur l'hypothèse que le répertoire du *cancionero* était essentiellement écrit pour des voix non accompagnées, et non pour les ensembles de voix et d'instruments si souvent utilisés de nos jours pour cette musique.

Cette différente approche de l'exécution permet de modifier la perception que nous avons de ces pièces. La déclamation d'un texte devient souvent plus itérative et plus pressante quand toutes les voix y prennent part (comme par exemple dans *Harto de tanta porfía* [4]), tandis que l'harmonie peut devenir plus épaisse et plus dramatique, notamment dans des pièces homophoniques comme *Mi libertad* [1], de Juan del Encina, où la texture établit une succession rapide de changements de couleur vocalique unanimes. Cela produit cet éclat de couleurs sonores que connaissent bien ceux qui ont eu l'occasion d'écouter les *conducti* polyphoniques des siècles précédents. Une approche a cappella permet en outre d'éviter certains problèmes que pose en général l'inteprétation de cette musique au XX^{e} siècle, où l'on a tendance à utiliser un ensemble de violes—un anachronisme (malheureusement) dans la musique d'Encina et de ses contemporains—ou à employer des percussions, auxquelles on a si souvent recours aujourd'hui pour donner à certaines pièces un caractère théâtral ou tapageur dont la pertinence reste à démontrer.

CHRISTOPHER PAGE © 1993
Traduction JEAN-PAUL METZGER

LE RÉPERTOIRE

« L'histoire est l'essence d'innombrables biographies », a écrit Thomas Carlyle (1795–1881), tandis que selon Schlegel (1772–1829), « l'historien est un prophète qui travaille à l'envers. » Ce sont précisément les problèmes auxquels se heurte toute recherche sur la musique ancienne : la plupart des œuvres qui nous sont parvenues sont anonymes, et du fait que (comparativement) si peu d'entre elles aient survécu, les prophéties retrospectives des historiens de la musique reposent sur des preuves fragmentaires. Prenons par exemple l'histoire de la chanson polyphonique espagnole : le plus ancien recueil de chansons de texte castillan qui nous soit parvenu date de la fin du XV^e^ siècle. L'ensemble des recueils que nous possédons comptent en tout quelque cinq cents chansons, ce qui peut paraître un nombre conséquent, mais qui ne représente que le sommet de l'iceberg du *cancionero*, à en juger par la quantité considérable de couplets lyriques datant de la période 1450–1530, première époque florissante, semble-t-il, de la chanson polyphonique espagnole. Cependant, ces chansons représentent un répertoire écrit ; tout indique qu'il existait une tradition de chansons improvisées en Espagne longtemps auparavant. Aussi, toute prophétie à l'envers concernant la forme, le style ou les thèmes des chansons doit-elle prendre en considération une pratique qu'on ne peut espérer pouvoir un jour décrire ou explorer.

Les chansonniers conservés à Madrid (le « Chansonnier du palais »), à Séville, Barcelone, Ségovie et Elvas, recèlent de nombreux mystères non résolus, du fait notamment qu'ils contiennent tant de pièces anonymes. Les attributions qu'on trouve dans ces chansonniers expliquent la raison pour laquelle on a longtemps associé ces manuscrits avec les maisons des monarques catholiques Ferdinand et Isabelle. La plupart des compositeurs qui y sont cités sont des chanteurs ayant servi à différentes époques dans les chapelles des cours d'Aragon ou de Castille. Le plus éminent d'entre eux fut incontestablement Francisco de Peñalosa (env.1470–1528), un compositeur dont on ne connaît cependant que bien peu de choses. Il est établi qu'il entra à la chapelle d'Aragon en 1498 et y servit jusqu'à la mort du roi Ferdinand en 1516, après quoi il joignit la chapelle papale de Rome avant de retourner à Séville où il détenait un titre de canonicat. C'est là qu'il vécut ses dernières années. Il ressort immédiatement des *cantus firmus* de ses messes, qui restent proches des modèles franco-néerlandais dans leur déploiement subtil de mélodies empruntées, tant religieuses que profanes, que Peñalosa possédait une technique remarquable—une technique qu'il étend avec beaucoup d'ingéniosité à l'une des chansons du Chansonnier du palais. Dans *Por las sierras de Madrid* 6, il combine quatre mélodies populaires aux refrains connus, auxquelles il ajoute un cinquième emprunt à la basse—un commentaire en latin tiré des Actes des Apôtres, faisant allusion à la polytextualité des voix supérieures : « Ils répandirent la parole de Dieu dans de nombreuses langues. »

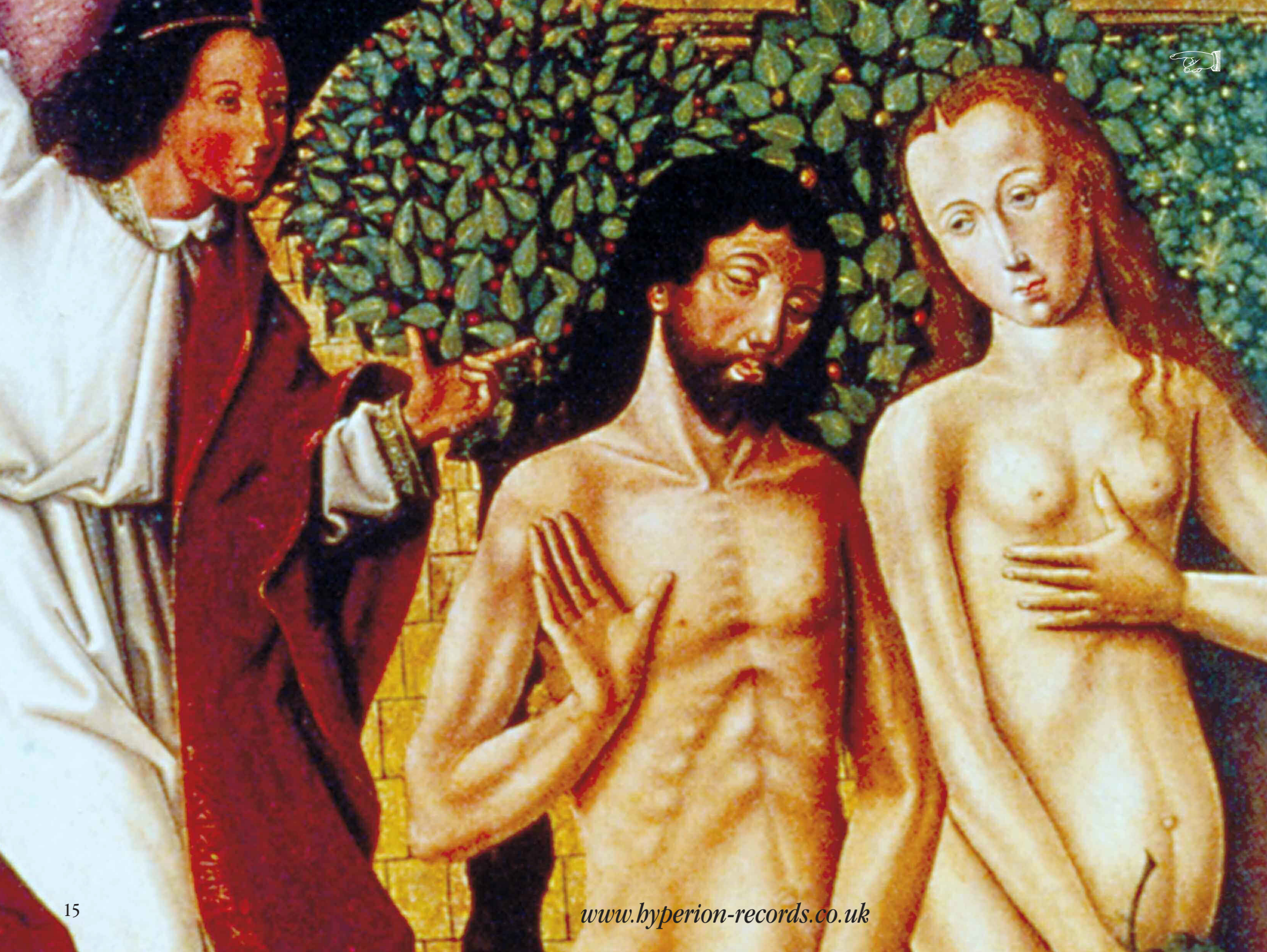
Dans ses motets, Peñalosa est moins soucieux de créer des artifices que de fournir une projection expressive du texte. Ceux-ci sont surtout des textes de dévotion tournant principalement autour des thèmes de Marie (*Sancta Maria*) et de la pénitence (*Ne reminiscaris*). Son approche de la mise en musique des textes de ses motets—sans doute influencée par ses études avec l'humaniste sicilien Lucas Marineus, qui enseignait le latin aux membres de la chapelle d'Aragon—est en grande partie une approche syllabique dont l'attention se porte sur l'accentuation naturelle des mots, et où les mélismes sont généralement confinés à l'avant-dernière syllabe d'une phrase. Souvent dénués de tout matériau emprunté, ces motets utilisent la structure phrastique du texte pour bâtir leur charpente musicale. Peñalosa exploita pleinement cette expression libre, notamment dans *Precor te, Domine* 13, une méditation à quatre voix sur la souffrance du Christ sur la croix. Ici, les sections déclamatoires et homophoniques intensifient le caractère affectif de certains passages du texte, dont l'effet dramatique est accentué par les silences qui en font ressortir les mots.

Les œuvres du poète, dramaturge et compositeur Juan del Encina (1468–1529/30) dénotent également une tendance humaniste. On connaît un peu mieux sa vie : formé à Salamanque, il servit à la cour du duc d'Albe dans les années 1490 avant d'aller séjourner à Rome ; mais bien qu'il soit le compositeur le plus représenté dans le Chansonnier du palais, il semble qu'il n'ait jamais servi aux chapelles royales de Ferdinand et d'Isabelle. Ceci laisse à penser que le Chansonnier pourrait provenir d'une source extérieure aux milieux de la cour, et l'on a récemment émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'une anthologie compilée par un étudiant de Salamanque et non d'un recueil de cour. Cependant, la place importante accordée à Encina dans le « Chansonnier du palais » ne signifie pas forcément que le manuscrit provienne de Salamanque, car le compositeur avait coutume de dédier ses œuvres aux membres de la famille royale, notamment à l'héritier du trône, le prince Juan, lui-même un bon musicien amateur.

La plupart des chansons d'Encina furent écrites avant son départ d'Espagne en 1499, et représentent un net changement de style par rapport aux pièces plus anciennes du « Chansonnier du palais » (comme par exemple *Mi querer tanto vos quiere* 17, d'Enrique, ou *Harto de tanta porfía* 4, pièce anonyme). L'idiome musical d'Encina, qui s'exprime au mieux dans la ballade d'amour *Mi libertad* 1, est essentiellement homophonique, les voix ne progressant de manière indépendante qu'en anticipation du point de cadence qui marque clairement la fin de chaque phrase du texte. Ce style n'était cependant pas uniquement confiné à la ballade, dont la fonction narrative appelait sans doute à un idiome déclamatoire simple : on le retrouve dans des chansons à refrain comme *Los sospiros no sosiegan* 15, une *canción* s'inscrivant tout à fait dans la tradition lyrique de cour.

A cette époque, Encina et ses contemporains qui servaient aux chapelles royales développèrent le répertoire du *villancico*, une forme semblable à la *canción* quant à sa structure à refrain (ABBA), mais aux thèmes (et probablement aux mélodies) d'origine plus populaire. Des chansons telles que *Passe el agoa* 3 ou *Dindirín, dindirín* 8 (toutes deux anonymes), sur des textes étrangement macaroniques, ont le caractère des mélodies populaires sur un accompagnement simple, reflétant peut-être des traditions d'improvisation plus anciennes. D'autres *villancicos*, comme *La bella malmaridada* 22, de Gabriel, conservent des éléments populaires dans leur refrain poétique, ou *estribillo* (dans ce cas, le personnage de la femme honnête mais mal mariée), qui sont élaborés à la façon des airs de cour dans les *coplas* (couplets) qui suivent, tout en gardant un idiome musical essentiellement simple mais sensiblement moins primaire. *Yo creo que n'os dió Dios* 11, de Gabriel, est une œuvre plus raffinée, avec ses sections de gamme tombant en cascade pour marquer la fin du refrain. Ce mariage du populaire et du courtois, des traditions orales indigènes et des artifices du style septentrional, est caractéristique d'une grande partie du répertoire du Chansonnier ; c'est en quelque sorte l'équivalent musical du mélange de styles qu'on trouve dans l'architecture isabelline.

Ce mélange se retrouve également dans les recueils de musique instrumentale publiés au cours du XVI^{e} siècle en Espagne. Les royaumes espagnols connaissaient depuis longtemps une riche tradition instrumentale improvisée—dont on trouve des vestiges dans les recueils imprimés de musique pour vihuela de Luys Milán (*El maestro*, 1536) et de Luys de Narváes (*Delphín de musica*, 1538). Tous deux évoluaient dans les milieux de la cour, Narváes comme musicien professionnel au service de l'empereur Charles V, Milán comme courtisan à la cour ducale de Valence. Leurs livres sont essentiellement des ouvrages d'enseignement s'adressant à l'amateur opulent qui désire cultiver la musique sans aller jusqu'à acquérir les techniques de la libre invention instrumentale. D'autres recueils devaient suivre, dont notamment le *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa, en 1557, dans lequel on trouve les pièces de Fernández Palero et de Julio da Modena. La fantaisie et le *tiento* sont des

compositions libres fermement ancrées dans la tradition improvisée et non écrite ; mais plus on approche de la fin du siècle, plus ces formes tendent à puiser dans les techniques de composition de la musique vocale écrite à la manière du ricercar italien. L'art de l'improvisation dans l'accompagnement de la ballade, comme par exemple *Paseávase el rey moro*, allait conduire au développement d'un autre genre d'une importance considérable dans la musique espagnole de la Renaissance : la variation.

TESS KNIGHTON © 1993
Traduction JEAN-PAUL METZGER